Warszawa, d. 1 marca 1919 r. № 5 (145)




D-r JÓZEF REISS.

# Z ZAGADNIEŃ ESTETYKI MUZYCZNEJ.

*(Ciąg dalszy).*

Przyjmując jako wytyczną linję kontrastujące kategorje wzniosłości i wdzięku, tragizmu i humoru i nadając im jaknajrozleglejszą treść estetyczną, rozpatrzymy ich przejawy w muzyce.

Wzniosłość dająca nam sumę potężnej rozkoszy estetycznej, ma coś w sobie przytłaczającego, coś, co budzi grozę; te właśnie cechy łączy w sobie muzyka beethovenowska. W pismach Roberta Schumanna *) zachowany mamy drobny szczegół, który jest świetnem potwierdzeniem tego pierwiastka wzniosłości u Beethovena. Kreśląc wrażenie, jakie wywiera V symfonja beethovenowska, opowiada Schumann:

„Ich erinnere mich, dass in der C-moll Symphonie im Übergang nach Schluss-Satz hin, wo alle Nerven bis zum Krampfhaften angespannt sind, ein Knabe fester sich an mich schmiegte und, als ich ihn darum fragte, antwortete: er fürchte sich!"

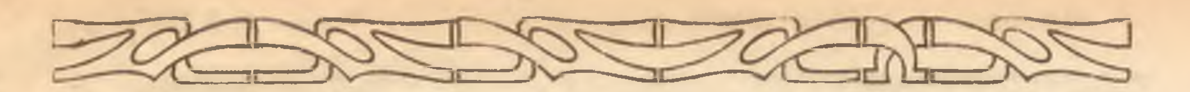
Istotę muzyki beethovenowskiej, jej majestat, przeradzający się w grozę, odmalował może najtrafniej Jan Brahms w słowach:

„Beethoven wäre besser ein grosser Verbrecher geworden!" Monumentalny rys charakteryzuje i religijną muzykę Palestriny i Jana Sebastjana Bacha, ale żaden z nich nie osiąga tego przytłaczającego wielkością wrażenia, jak Beethoven; u tamtych działają raczej monumentalne wymiary i srodki techniczne, u Beethovena siła wyrazu, spotęgowana do patosu. Sam Beethoven podkreśla ten patetyczny ton swojej muzyki, choćby w popularnej sonacie C-moll op. 13, zwanej „Pathetique". Wykładnikiem patetycznego nastroju są beethovenowskie symfonje: C-moll (V) i dziewiąta D-moll. Na wyżyny wzniosłego patosu wznosi się niejednokrotnie Chopin: w nokturnie C-moll op. 48 Nr. 1, w polonezach Fis-moll i As-dur, a zwłaszcza w etiudzie op. 10 Nr. 12, zwanej „rewolucyjną", której zasadniczy motyw wzbija się wskutek nieznacznej zmiany w rysunku melodyjnym do niebywałej retoryki uczucia.

Na przeciwnym biegunie wzniosłości i patosu postawić należy kategorję wdzięku, której sfera rozporządza rozległą skalą wyrazu muzycznego. Cała twórczość epoki rokokowej, skrystalizowana w muzyce Mozarta i oparta na najwyższym symbolu wdzięku t. j. tańcu **), jest właściwie muzyką wdzięku. Przejęty następnie z muzyki XVIII wieku do sonaty menuet jest jakby łącznikiem między epoką przedrewolucyjną, a pokoleniem nowem, wyrosłem z ducha wielkiej rewolucji i mającem swego wyobra-

*) Gesammelte Schriften über Musik und Musiker (Wyd. Reclam) I. 41.

**) Suita taneczna (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) jest niemal wyłączną formą muzyczną na przełomie wieku XVII i XVIII i toruje drogę późniejszej sonacie, jako formie cyklicznej.



ziciela w Beethovenie. Z jaką świadomością dążył Haydn do wyrażenia wdzięku w swojej muzyce, dowodem tego choćby napisy i wskazówki, jakiemi zaopatrywał poszczególne ustępy swych kompozycji: środkowy ustęp sonaty G-dur (Nr. X) nosi napis „Allegretto innocente“, świetnie charakteryzujący pełen prostoty, niewinności i wdzięku nastrój tej sonaty.

I Beethovenowi nie obcy jest wdzięk; rondo sonaty fortepianowej As-dur (op. 26) jest wymownem tego stwierdzeniem. Lecz wyłącznym władcą w dziedzinie wdzięku jest Chopin, jednoczący (w „Walcach“, „Mazurkach“) dziwną lekkość i eteryczną grację z głębią duchowego wyrazu.

Pierwiastek tragizmu znajduje w muzyce bezpośrednie odzwierciedlenie; wszystkie odcienie uczuciowe, płynące z bolesnych zawodów, tęsknoty, smutku, walk, skargi i żalu, zawarte w tragizmie, wyraża muzyka z taką siłą plastyki, że sferę tragizmu uważaćby można za rdzenną sferę muzyki bez względu na to, czy za formę przejawów tragicznych weźmiemy rzewną, melancholijną melodję ludowej piosenki, czy wyniesione do potęgi demonizmu twórcze misterja J. S. Bacha lub Beethovena. Tragizm w muzyce jest najogólniejszym wyrazem uczuciowym; tak go pojmuje np. Brahms, gdy jeden ze swych poematów orkiestralnych nazywa „uwerturą tragiczną“ („Tragische Ouverture“). Ton tragizmu dźwięczy w muzyce Chopina, znajdując swoje uzewnętrznienie w melanholijnej barwie melodji, niepokoju modulacyjnym, zmianach rytmicznych, w fluktuacji dynamicznych odcieni. Rzecz znamienna, jak ten sam nastrój uczuciowy wyraża się w analogiczny sposób w kompozycjach, powstałych niezależnie od siebie: uderzające jest pokrewieństwo zasadniczych motywów w sonacie Chopina B-moll op. 35 i w powinowatej duchowo uwerturze Wagnera do „Fausta“, w których to motywach, jakby w zalążku, mieści się ponury nastrój całego utworu.

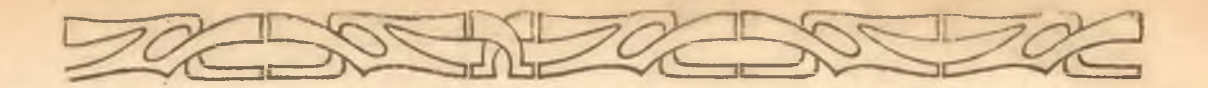
Kontrast tragizmu stanowi pierwiastek humorystyczny w najszerszem znaczeniu tego pojęcia, a więc obejmujący i pogodę i żartobliwy nastrój i dowcip i komizm. Pierwiastek komizmu należy z muzyki bezwzględnie wyłączyć mimo, że niektórzy estetycy starają się o przyznanie mu prawa obywatelstwa w muzyce*); jeśli nawet istnieją kompozycje z wyraźną tendecją komizmu (bajki i humoreski muzyczne!), to działają komicznie jeno przez swą dążność do komizmu; ich pseudokomizm jest czemś banalnem i poza-artystycznem, a przedewszystkiem leży on poza sferą muzyki; komizm wypływa albo z sytuacji albo z zawikłań pojęciowych, a więc uchyla się z pod wyrazu muzycznego. Podobnie nie istnieje i dowcip w muzyce; wszelkie intencje kompozytora, zmierzające do wyrażenia dowcipu zapomocą dźwięków, ośmieszają i zawodzą. Za przykład posłużyć może poemat Ryszarda Straussa „Sinfonia domestica“, zawierająca następujący „dowcip“ muzyczny: w ustępie, malującym „narodziny dziecka“ (sic!) mamy djalog instrumentów dętych, które w kolejnych wykrzyknikach wyrażają (według komentarza kompozytora!) zachwyty nad niemowlęciem ciotek i stryjów; „Ganz der Papa“ mówi jedna strona, „Ganz die Mama“ odpowiada druga; zrozumie to jednak tylko ten, kto z partyturą w ręku śledzi tok „muzycznej akcji“ i uśmiechnie się niezawodnie w tem miejscu — ale czy z „dowcipu“ kompozytora?

Że pierwiastek ironji jest jeszcze bardziej obcy muzyce niż komizm i dowcip, zbyteczna dodawać. Cóż zatem zostaje dla muzyki ze sfery humoru? Oto humor w najogólniejszem znaczeniu jako nastrój pogody, wesołej podniety i żartobliwości. W takiem pojęciu znajdą swe uzasadnienie liczne humoreski muzyczne, pełne życia, lekkości i blasku; temu odpowiadają romantyczne scherza, zwłaszcza mendelssohnowskie, w których odzwierciedlił się chochlikowy świat fantastyczności romantycznej, lub beethovenowskie ronda, których typem jest prawdziwie humorystyczne Rondo G-dur, opatrzone programowym tytułem: „Die Wut über den verlorenen Groschen“.

Kompozycja ta wprowadza nas w dziedzinę muzyki, której istota przez długi czas stanowiła nierozwiązalny problem i była zarzewiem namiętnej walki teoretycznej. Problem muzyki programowej łączy się najściślej z zasadniczem zagadnieniem treści

---

*) Schopenhauer odmawia muzyce zdolności wyrażania komizmu i uważa to za jej zaletę i dowód niezależności muzyki od świata zjawisk i sfery pojęciowej. Zdanie to podziela także Edward Hartmann.



w muzyce, i dlatego kilka uwag poświęcić mu należy. Nie idzie tu, rzecz jasna — o historyczne ujęcie idei programowej *), której zawiązki występują bardzo wcześnie w rozwoju muzyki, bo już w muzyce starogreckiej **), lecz o analizę tego problemu ze stanowiska estetyczno-muzycznego.

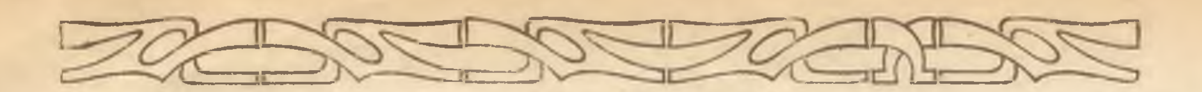
Programowość polega na tem, że muzyce przypisuje się zdolność do odmalowania z drobiazgową ścisłością pewnej myśli, zawartej w programie, zakreślonym z góry. Muzyka wykracza zatem poza swą właściwą sferę uczuciową, a przyjmuje na siebie rolę obrazowego symbolu, staje się przedmiotowym odblaskiem zjawisk, wynikiem refleksji, a nie bezpośrednim odruchem uczucia. Muzyka, której treścią są nieokreślone bliżej, najogólniejsze stany psychiczne, ma — według założeń programowości — malować z realistyczną wiernością konkretne obrazy, sceny i zdarzenia, czyli ma wbrew swej istocie być ilustracją zjawisk lub myśli, wcielonych w dzieło poezji lub plastyki. Z góry zaznaczyć należy, że tak pojętą programowość muzyki musi się odrzucić, jako płytki naturalizm, obcy muzyce i niebezpieczny dla czystych intencji artystycznych, zwłaszcza wtedy, gdy dostanie się w ręce kompozytora, który pod płaszczykiem programowej idei kryje zręcznie nieudolność twórczą. Skąd wyłonić się mógł kierunek programowy w muzyce? Odpowiedź na to daje zdolność dźwięku muzycznego do budzenia skojarzonych wrażeń czyli asocjacji. W barwie dźwięku, w wysokości rejestru, w dynamice i rytmie mamy niezaprzeczone analogje z realnemi zjawiskami i tem samem środki, któremi mogłaby się muzyka posłużyć dla celów przedmiotowo-ilustracyjnych. Na zasadzie analogji dźwiękowej polega muzyka obrazowa (Tonmalerei), jeden z najpierwotniejszych i najbardziej naiwnych czynników, wyzyskanych do ostatecznej granicy przez reprezentantów programowości nietylko w nowszej muzyce od czasów Berlioza, który swoją „Symfonją fantastyczną" (1830) rzucił hasło walki o programość, lecz i w muzyce epok minionych, jak w wieku XVI w kompozycjach wokalnych, posługujących się na szeroką skalę onomatopoją, naśladujących głosy ptaków, wykrzykniki przekupniów, malujących sceny rodzajowe lub bitwy i polowania, następnie w muzyce fortepianowej (virginaliści, claveciniści), lubującej się w malowaniu charakterystycznych scen zapomocą ilustracyjno-naturalistycznych efektów. Nawet powierzchowne rozważenie tego kierunku prowadzi do wniosku, że tak pojęta muzyka obrazowa dzięki asocjacyjnym czynnikom może wprawdzie skierować wyobraźnię słuchacza na linję, wytkniętą przez kompozytora, lecz w rzeczywistości mamy tu do czynienia z objawem naiwnym i czysto zewnętrznym, obcym w muzyce, gdyż stojącym poza jej sferą uczuciową. Jedynie tam, gdzie idzie o charakterystykę najogólniejszych stanów psychicznych, o oddanie nastroju, mogą mieć pierwiastki kojarzące, zawarte w dźwiękach, swoje uzasadnienie. Barwa dźwięku posiada wielką zdolność asocjacyjną i dzięki pewnym nastrojowym analogjom stać się może symbolem uczuciowym. Wszak już w starożytnej Helladzie lutnia, jako instrument boga Apollina, była wyrazem podniosłego nastroju religijnego, podczas gdy djonizowska fletnia była wskutek swojej zmysłowej barwy instrumentem orgjastycznym. Głosy trąb, fanfary budzą wrażenie uroczyste, zwycięstwa, siły; waltornie, (Waldhorn) czyli rogi, przywodzą na pamięć knieje leśne, echo polowania; dźwięki klarnetu i oboju stwarzają sielską atmosferę słonecznej pogody, wywołują obrazy sielankowej, pastoralnej scenerji. Wysokie rejestry głosów mają w sobie jasność, eteryczność i blask mieniących się świateł; takie wrażenie sprawiają seraficzne harmonje w najwyższych rejestrach skrzypiec we wstępie do wagnerowskiego „Lohengrina". Nizkie dźwięki są ociężałe, rozsiewają ponury, widziadłowy nastrój, budzą wrażenie ciemności; tę cechę wyzyskał w trafny sposób np. Brahms w ponurej Rapsodji op. 53 na alt i chór męski, lub Wagner dla odmalowania demonicznej grozy w „Lohengrinie" (Ortruda!) i w „Pierścieniu Nibelunga". Niezliczonej zresztą liczby przykładów dostarcza pobeethovenowska literatura muzyczna, zwłaszcza symfoniczna.

Dla swojej asocjacyjnej własności wybitnym środkiem muzycznej charakterystyki może być i dynamika: pianissimo wibrujących harmonji lub melodji, zwłaszcza w niż-

---

*) O. Klauwell, Geschichte der Programm-Musik. 1910.

**) Według świadectwa pisarzów greckich rozpowszechniony był na igrzyskach delfickich utwór muzyczny, przedstawiający walkę Apollina z potworem pityjskim.



szych rejestrach utrzymanej, ma w sobie coś tajemniczego, wywoływa przed wzrokiem wyobraźni obraz rozległej płaszczyzny, bezkresu (spokojna powierzchnia jeziora, ocean, pustynia). Tak maluje Haydn we wstępie symfonicznym do oratorjum „Stworzenie" chaos pierwotny, a gdy muzyka ma wyrazić olśniewający blask, jaki zapanował nad mrokiem chaosu, wówczas przy słowach:

„I stań się światło"

w potężnem fortissimo całej orkiestry rozbrzmiewa majestatyczny akord C-dur. Wzmagające się napięcie dynamiczne od ledwo słyszalnego pianissima (pp.) do blasku fortissima (ff.) służy też najczęściej do odmalowania wschodu słońca, zbliżających się z oddali głosów, budzącej się woli i pragnień. Zanikające diminuendo wywiera wrażenie ulatniania się (por. Straussa poemat: „Tod und Verklärung"), gwałtowne crescendo działa jak potężne, masowe natarcie zbrojnych rycerzy (por. Chopina: Polonez As-dur).

*(D. n.)*

---

D-r ZDZISŁAW JACHIMECKI.

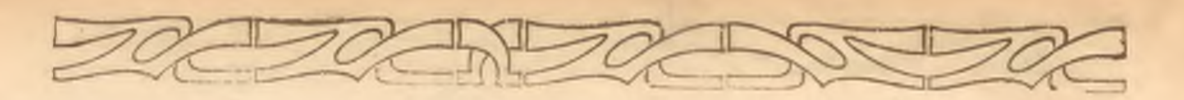
# VERDI.

*(Dokończenie).*

W osądzeniu wartości muzyki Verdi'ego nie możemy ulegać ośpiewaniu jej i ograniu na całym świecie. Pomimo, że od dzieciństwa znamy te melodje na wylot, musimy uznać ich ogromną wartość i ich wieczyste prawo do życia. Nie było bowiem do czasów „Trubadura" opery o takiej żarliwości muzycznej, o podobnej ilości temperamentu rytmicznego, o takiej sile namiętności i bezpośredniości wyrazu dramatycznego. Słusznie zestawiono Verdi'ego z Szekspirem, kiedy zaczęły się mnożyć zarzuty wulgarności „Trubadura". Muzyka ta nie ma w sobie nic sztucznego, ma jakąś żywiołową pierwotność i to zarówno, kiedy bohaterskie uniesienie jest jej treścią, czy kiedy kirem żałoby jest spowita. Dumna to muzyka, w pióropusze rycerskiej godności zdobna. Brzmią w niej echa średniowiecznej dworskości, przebija się dostojność epoki. Środkami, których skromności nikt dotychczas nie zdołał prześcignąć, wywołał Verdi wrażenie upiorne w „Miserere". Rytmy tego ustępu ścinają krew w żyłach. Wokalna strona tego dzieła oznacza najwyższe uszlachetnienie stylu bel canta, wirtuozostwo śpiewackie osiągnęło tu monumentalny charakter.

Śmiało można powiedzieć, że nie było w Europie w wieku XIX człowieka, na pewnym stopniu ogólnej kultury muzycznej, któryby nie znał jednej lub drugiej melodji z „Trubadura". Z popularności opery swojej mógł się Verdi cieszyć na każdym kroku, ale największą chyba radość sprawił mu jeden najniemuzykalniejszy pod słońcem Włoch który w chwili największego tryumfu jednoczących się Włoch, porwany entuzjazmem zaczął śpiewać słynną strettę Maurica: „Di quella pira l'orrendo foco"... To była jedyna melodja, jaką umiał ten gorący patrjota. Był nim nie kto inny — jak Cavour.

Po tych dwóch wielkich freskach muzyczych nastąpiło nowe arcydzieło. Była niem „*Traviatta*", którą wykonano w dwa miesiące po „Trubadurze", w r. 1853. Rzecz znamienna dla tych czasów i ludzi, że opera, której tekst znakomicie przerobił z sensacyjnej powieści-dramatu Dumas'a *Piave*, nie podobała się na premjerze weneckiej. Nazajutrz po niej pisał Verdi do przyjaciół o zupełnem fiasku, jakiego doznał tym razem. Lata następne przekonały jednak tych pierwszych słuchaczy o ich pomyłce. „Traviatta" — „Violetta" oznacza poważną ewolucję stylu Verdi'ego, ale raczej pod względem zewnętrznym, niż istoty jego muzyki. Stała się tu ona tylko



bardziej intymna, niż w poprzednich dziełach i ma w sobie więcej wyrafinowania w szczegółach zdobniczych. Liryzm „Trawiatty“ ma te same cechy ludowej inwencji Verdi'ego, jak „Rigoletto“ lub „Trubadur“. Nie zdziwiłoby nas, gdybyśmy w zbiorku pieśni neapolitańskich rybaków znaleźli taką melodję, jak tę Alfreda z aktu pierwszego: „Un di felice, eterea mi balenaste innante“... lub tę z drugiego: „De miei bollenti spiriti“... Niemniej i melancholji pełna arietta Violetty z aktu ostatniego: „addio del passato bei sogni ridenti“... należy do tego szeregu ludowo brzmiących pomysłów Verdi'ego.

W narodzie o wiekowych tradycjach artystycznych niema potrzeby codziennych zmian stylu. Jeśli zwykło się mówić: styl to człowiek — to tembardziej usprawiedliwione jest powiedzenie: styl to rasa. Włosi i Francuzi stwierdzają ustawicznie, że styl sztuki teatralnej czy plastyki dojrzewa całemi generacjami. Nie dziw więc, że i Verdi'emu wystarczały te formy operowe, które zastał na świecie i od nich nie odstąpił na korzyść *teorji* Wagnera o dramacie muzycznym na wyżynie swojej produkcji operowej. Snuł plany szerokie zaraz po napisaniu „Traviatty“. Miał zamiar utworzyć „Hamleta“, „Króla Leara“ i inne jeszcze dramaty Szekspira. Pociągał go Calderon, Racine, ciągle jeszcze nęcił Victor Hugo. Ale, zamiast oddać się tworzeniu tematu któregoś z tych autorów, napisał Verdi w r. 1855 operę dla Wielkiej opery w Paryżu do tekstu Scribe'a i Duveyrier'a „Les Vêpres siciliennes“, stanowiących niejako pendant do „Hugonotów“ Meyerbeera. W r. 1857 nastąpiła opera podług dramatu Schillera „Fiesco“, przerobiona przez Piave'a na „Simone Boccanegra“. Poza jedną arją basową, opera, pomimo późniejszych poprawek dramatycznych i muzycznych, nie zdobyła popularności. Zdobył ją natomiast w znacznej mierze „Bal maskowy“ w r. 1859, pierwotnie noszący tytuł „La vendetta in Domino“. Librecista opery Sormua oparł akcję jej na zamachu morderczym szlachty szwedzkiej na Gustawie III, wykonanym w r. 1792 na balu maskowym. Cenzura neapolitańska nie pozwoliła na wystawienie opery, tak, że konieczne było zmienić króla szwedzkiego na gubernatora Bostonu, mordercę Aukarströrna na sekretarza Renato. Krok po kroku dokonywała się w Verdim bez żadnych wpływów zewnętrznych ewolucja pod względem realizmu muzycznego. Przykładem jego najdosadniejszym jest bogata w silne efekty wokalne i oparta na barwnym akompanjamencie orkiestry arja Ulryki—indjańskiej wróżki. Popisowe arje Renata i Amelji należą do ulubionych numerów koncertowych. ·Kilkoma arjami tylko utrzymują się przy życiu koncertowem dwie następne opery Verdi'ego: „La forza del destino“ z roku 1862 (wykonana po raz pierwszy w Petersburgu) i „Don Carlos“ w roku 1867, pisany dla opery paryskiej.

Po tylu tryumfach, po osiągnięciu nieporównanej popularności nie przeszedł jeszcze sześćdziesięcioletni blizko mistrz zenitu swojej twórczości. Miał jeszcze przed sobą do przebycia drogę dla artysty najbardziej ponętną, drogę do najwyższej doskonałości. Wstąpił na nią w roku 1868, kiedy kedyw Egiptu Ismael-pasza zaprosił Verdi'ego do napisania dla opery w Kairo „Aidy“. Premjera jej wypadła 24 grudnia r. 1871. Stała się ona wypadkiem, który nawet w tym pamiętnym roku tragedji narodu francuskiego zelektryzował całą Europę. Na północy Alp Wagner przygotowywał świat do podłożenia kamienia węgielnego pod teatr swój w Bayreuth. Do Kairo tymczasem podążały szeregi muzyków, dziennikarzy, dyplomatów, arystokracji. Prasa włoska pełna była relacji o przygotowaniach. Ale sam Verdi nie wyjechał do Egiptu na ten ostateczny tryumf swojego genjuszu. Na całe to zdarzenie patrzał skromnemi oczyma. Do wysłannika jednego z wielkich dzienników włoskich na premjerę pisał, jakże odmiennie od Wagnera, który w podobnych chwilach uderzał w ton największej przesady: „Uczucie, jakiego teraz doznaję — oto jego słowa — to uczucie wstydu i upokorzenia! Zawsze z radością przypominam sobie pierwsze lata mojej karjery, kiedy się przedstawiałem publiczności prawie bez przyjaciela, bez protekcji, bez przygotowań i wpływów jakiegokolwiek rodzaju, każdej chwili przygotowany na fiasko i nad miarę szczęśliwy, kiedy mi się udało osiągnąć jakieś bodaj korzystne wrażenie. — A teraz, ileż zachodu z powodu jednej opery!!“ W tych słowach prostych, męskich, wolnych od wszelkiej pozy odzwierciadla się cała natura Verdi'ego. Nietzsche nie nazwałby go nigdy komedjantem.

„Aida“ nie tylko nie zawiodła pokładanych w niej nadziei artystycznych, ale, przeciwnie, przewyższyła je. Dawne skarby genjuszu Verdi'ego wystąpiły tu ponow-



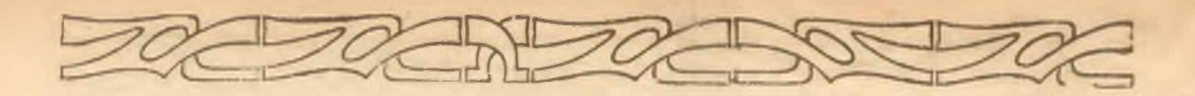
nie w całym blasku świetności melodyjnej, przepychu i potędze chórów. Nowy tryumf święcił tu najszlachetniejszy liryzm muzyczny. Lekka domieszka orjentalnego czynnika dodała inwencji Verdi'ego nowego wdzięku. Genjusz Verdi'ego wyrażał się dotychczas w formach tradycjonalnych opery i muzyki włoskiej. Cała twórczość jego była „zaśpiewem na narodową sztukę" — mówiąc słowami Norwida o Chopinie. W „Aidzie" podniósł Verdi czynniki te do ogólno-ludzkiego stopnia, do wszechświatowego ideału wyrazu muzycznego. Łatwo można wyperswadować Niemcom urojenie, że pod wpływem Wagnera pisał Verdi „Aidę". Ani forma, ani rodzaj muzyki Verdi'ego i zasób środków użytych w „Aidzie" nie usprawiedliwiają takiego twierdzenia, które kategorycznie należy odrzucić. Ponad wszelką wątpliwość zostało udowodnione, że Verdi, aż do roku 1875 nie znał ani jednego dzieła Wagnera. Później, więc w kilka już lat po napisaniu „Aidy" poznał wcześniejsze opery Wagnera do „Lohengrina". Aż do czasu napisania zaś „Falstafa", nie zaznajomił się ani z „Trystanem" ani „Śpiewakami norymberskimi". Jak w dziełach poprzednich Verdi'ego znajdowały Włochy, dążące do zespolenia się, niejeden motyw podniety, tak teraz tryumfujący z dokonanego cudu państwowego naród powitał „Aidę", jako dzieło, odpowiadające poczuciu historycznego zwycięstwa, i hołdem nagrodził genjalnemu kompozytorowi.

I jeszcze nie spoczął na laurach ruchliwy umysł kompozytora. Wprawdzie siła produkcyjna twórczości Verdi'ego zmalała, ale nie zamilkła. A co najdziwniejsze, to, że talent Verdi'ego okazał jeszcze w tych późnych latach starości możność ewolucji. W r. 1874 uczcił Verdi rocznicę śmierci poety Manzoni'ego napisaniem majestatycznego „Requiem", które w szeregu dzieł podobnych zajmuje wysokie miejsce dzięki wysokiemu polotowi pomysłów i wspaniałemu wykorzystaniu mas chóralnych i orkiestralnych.

Wielki, nieśmiertelny rówieśnik Verdi'ego, Wagner, zamknął oczy w tym czasie, kiedy Verdi zaczął pisać nową i nieostatnią jeszcze operę. Było to w roku 1883, a tematem libretta, napisanego przez młodszego przyjaciela Verdi'ego, poety i kompozytora, Arriga Boitę, była tragedja Szekspira „Otello". Drugi raz obok Rossini'ego doczekała się ponura sztuka muzycznej oprawy. Warto przytoczyć tu zdanie starego Hanslicka, który po premjerze „Otella" w Medjolanie w r. 1887 pisał, że wspaniały pień jego talentu nie uległ w dziele tem zmianie i nazwał bajką sądy, że muzyka opery tej jest wagnerowska. „W „Otellu" — pisał Hanslick — nie znajdujemy ani jednej sceny, ani nawet jednego taktu, za który Verdi miałby być Wagnerowi zobowiązany. Nie panują tu żadne „leitmotywy", ani nieskończona melodja orkiestry, tylko sam śpiew, głos ludzki. To już rozstrzyga kwestję, czy jakaś muzyka jest wagnerowska lub nią nie jest".

Jedną jeszcze niespodziankę miał sprawić światu sędziwy maestro z Sant Agata. W pięćdziesiąt lat po pierwszej nieudanej swojej operze komicznej „Un giorno di regno", wystąpił osiemdziesięcioletni wówczas Verdi z drugą operą komiczną — „Falstafem". I znowu Boito przerobił komedję Szekspira „Wesołe kumoszki z Windsoru" na libretto. Verdi znał i cenił znakomitą operę Nicolai'ego do tego tematu, ale nie wyrzekł się chęci współzawodniczenia z tą operą, napisaną w duchu Mozartowskim. W „Falstafie" stworzył dzieło nieporównanej wartości. Mistrz barokowych form muzycznych ograniczył się tu niemal wyłącznie do muzycznego parlanda, z orkiestry dobył najdelikatniejsze tony, rozchichotał ją tematami, których vis comica jest tak samo wielka i naturalna, jak przedtem był wyraz tragiczny muzyki Verdi'ego i liryzm jego inwencji. Imponuje nam ten „Falstaf" jednolitością stylu, wyrafinowanego z najszlachetniejszego materjału opery buffa kompozytorów włoskich od „La serva padrona" Pergolesi'ego począwszy. Tu już starał się Verdi o śpiew charakterystyczny i uzyskał wszystko, co uzyskać zamierzał. W historji muzyki dramatycznej stanowi „Falstaf" datę niemniej ważną od „Śpiewaków norymberskich" Wagnera. Jego wpływ na operę komiczną stwierdzają przedewszystkiem „Ciekawe kobietki" Wolfa-Ferrari'ego, a w niemałym stopniu także „Kawaler ze srebrną różą" Ryszarda Straussa.

Tym wesołym akordem zakończył Verdi swoją twórczość. Śpiew łabędzi takiego rodzaju i takiej wartości, zarazem dzieło wiekowego starca — to wszystko



razem czyni „Falstafa“ zupełnie wyjątkowem zjawiskiem w muzyce wszystkich czasów.

W pogodzie umysłu i zdrowiu ciała czekał wezwania Stwórcy. Od zaszczytów i tytułów wymawiał się skromnie. Nie przyjął tytułu margrabiego; zadowolił się tylko stopniem senatora ukochanej ojczyzny. Dokonawszy wielkich dzieł filantropji, promieniejący dobrocią, podziwiany przez cały świat — umarł 88-letnim starcem w roku 1901. Na nieboskłonie historji muzyki nazwisko Verdi'ego lśni gwiazdą pierwszej wielkości.



FILIP LIBERMAN.

# Z zagadnień metodologji fortepianowej.

(*Dokończenie*).

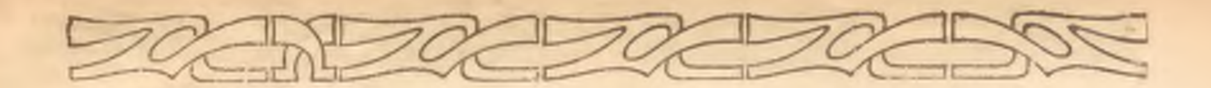
A więc, jak należy kierować uczniem, by pomóc mu w osiągnięciu harmonijnego rozwoju zdolności, mając jednakże wciąż na widoku prawo o minimum pracy i maximum wyników? Mówiliśmy już, że im liczniejszy jest zastęp uczestników tej pracy, tem wydatniejsze są jej wyniki. Wobec tego należy ucznia odrazu stawiać w takich warunkach, przy których rozwijałaby się nie ta lub inna poszczególna zdolność, lecz kilka zdolności odrazu. Zmuśmy ucznia do zajmowania się w przeciągu dłuższego czasu zwalczaniem wyłącznie technicznych trudności i zobaczmy, jaki otrzymamy rezultat tej jednostronnej pracy? Obraz będzie mniej więcej taki.

Przedewszystkiem, jeżeli uczeń pracować będzie wyłącznie mechanicznie, to technika jego niezbyt widocznie posunie się naprzód, ponieważ (jak już mówiłem) dla rozwoju technicznego jest niezbędny takiż sam podkład świadomości, jak nieświadomości. Lecz przypuśćmy możliwość osiągnięcia techniki zapomocą samych tylko nieświadomych, mechanicznych funkcji ruchowych, to cóż wtedy? Przekonamy się, że czas, zużyty przez ucznia na osiągnięcie techniki, zrobił uszczerbek temu czasowi, który uczeń powinien był poświęcić na rozwój wszystkich pozostałych zdolności. Włada wtedy techniką dostateczną np. do wykonania sonaty Beethovena, ale jego zdolność orjentowania się co do instrumentu jest tak słaba, że proces przeczytania najłatwiejszej sonatinki może przeciągnąć się omal, że nie cały miesiąc.

A wszystko to pochodzi stąd, że, zwróciwszy baczną uwagę na rozwój techniczny, zapomniano o koniecznym rozwoju organu wzrokowego. Nie dość na tem. By wykonać sonatę Beethovena nie wystarcza ani samo posiadanie techniki, ani dość szybkie orjentowanie się co do instrumentu, lecz niezbędny jest jeszcze rozwój takiej zdolności, która pomogłaby do przyswojenia sobie treści wykonywanego utworu: a jest to możliwe tylko w tym wypadku, kiedy uczeń poprzednio już rozwinął odpowiednio ducha swego. Jeżeli niema szybkiego orjentowania się ani należytego podkładu duchowego, to wypadnie, bez względu na wielki rozwój techniki, pozostawić dalszy postęp jej chwilowo na uboczu i nie przystępować do nauki trudnego utworu muzycznego, dopóki rozwój pozostałych zdolności nie stanie na poziomie rozwoju technicznego. Pocóż więc w takim razie gromadzić kapitał martwy, którego nie można wykorzystać w celu puszczenia w ruch? Czyż nie lepiej starać się o zebranie takiego kapitału, który dałby właścicielowi możność rozumnej eksploatacji?

Jest to tem słuszniejsze, że, jeżeli przypomnimy sobie, i tam proces zdobycia tego martwego kapitału — osiągnięcie techniki drogą wyłącznie mechanicznych ćwiczeń — nie może być nazwany procesem, prowadzącym do celu.

Tak więc pozostaje jedno — postępować w taki sposób, aby rozwój jednych



zdolności nie wyprzedzał i nie naruszał zbytnio równowagi w rozwoju innych zdolności.

Czyż wynika z tego, żeśmy powinni rozwijać odrazu wszystkie zdolności, tkwiące w danej jednostce?

Bynajmniej. Rozwijać winniśmy tylko te zdolności, które wykorzystać mamy w najbliższym czasie. Jeżeli uczeń ma wykonywać oktawy, przypuśćmy, dopiero za dwa lata, to niema potrzeby już dziś obciążać go ćwiczeniami, mającemi na celu ich wyrobienie; jeżeli potrafi wsłuchiwać się w odcienie i rozróżniać je po opanowaniu sekretów tonu i prawidłowego uderzenia, to znów niema potrzeby narzucać uczniowi już teraz wymagań, które wykorzystać będzie w stanie dopiero w odległej przyszłości.

Cały talent pedagoga sprowadza się do umiejętności określenia, jakie zdolności wymagają rozwoju w chwili bieżącej i odłożenia rozwoju innych zdolności na dalszą metę.

W tym względzie spotykamy się na każdym kroku z masą niedorzeczności, popełnianych przez wielu nauczycieli dzięki nieumiejętności lub też wprost niechęci stosowania się do wymagań psychiki dziecięcej.

Czyż nie zdarza nam się widzieć na każdym kroku, że materjał, z którym uczeń ma do czynienia w większości wypadków przewyższa jego siły?

Nauczyciel nie czeka, póki mózg dziecka przyswoi sobie, jak należy, jedno i przechodzi do nauki czegoś nowego, wymagającego świeżego natężenia sił fizycznych i duchowych ze strony ucznia, który nie zdążył jeszcze przetrawić starego.

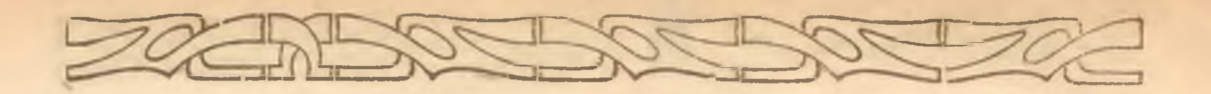
Każda niemal szkoła fortepianowa jest zaopatrzona we wstęp z wykładem prawideł, zaczerpniętych z elementarnej teorji muzyki. Dla kogo są te prawidła właściwie przeznaczone? Dla nauczycieli? Toć przecie nauczyciele powinni je znać, zanim się do nauczania wezmą, jeżeli zaś nawet znajdą się tacy, którzy ich nie znają, to mogą czerpać wiadomości z bezpośrednich źródeł. Więc jakiż ma sens wykład teorji nietylko jednocześnie, z praktyką, lecz nawet przed nią? Czyż nie uczymy się mówić a nawet pisać prawidłowo, nim nauczymy się prawideł gramatycznych? Czyż nie jest rzeczą właściwą, by dawać uczniowi wyjaśnienia teoretyczne „ad hoc“ w zastosowaniu do wypadku, po drodze, a nie obarczać jego mózg przedwcześnie złożonym systematem teoretycznych reguł, które w danej chwili są dla ucznia li tylko zbytecznym balastem; on i tak zapomni wszystko, jeżeli nie będzie nauczonej teorji ciągle stosował w praktyce. Jeżeli uczeń ma mieć do czynienia z całemi nutami, to winno mu się tylko objaśniać znaczenie ich: niema potrzeby uprzedzania wypadków i wykładania całego systemu grupowania taktu. Kiedy spotyka się z nutą, której znaczenie jest mu nieznane, sam zwróci uwagę na ten nowy dla niego fakt i sam poprosi o wyjaśnienie; a wtedy objaśnienie dane mu w zastosowaniu do danego faktu, a nie narzucone z góry łatwiej pojmie i w pamięci zatrzyma.

Powtarzam raz jeszcze, że praktyka winna iść równolegle z teorją i nawet ją poprzedzać; materjał, z którym uczeń ma do czynienia nie powinien przewyższać sił jego; zdolności należy rozwijać harmonijnie a pociągać do działania te z nich, których zespolenie jest pożyteczne w chwili najbliższej, nie zaś w odległej przyszłości.

Dla rozwiązania tego zadania trzeba kierować się nie analitycznym, lecz syntetycznym sposobem wykładu. Powinniśmy przechodzić od pojedyńczego wypadku do ogólnych zasad, od rzeczy prostych do skomplikowanych. Często rzecz prosta tylko się taką wydaje: początkujący już w rzeczy najprostszej widzi składniki złożone. Wyjaśnię to na następującym przykładzie.

Przypuśćmy, że uczeń ma zagrać dwie następujące po sobie nuty. Jakiż łańcuch czynności ma wykonać w tym przypadku? Musi określić nazwę, oznaczyć wartość i aplikaturę pierwszej nuty i po pewnem przygotowaniu myślowem uderzyć ją odpowiednim palcem na odpowiednim klawiszu. Prawie jednocześnie rzuca wzrok na nutę następującą i stara się znów i tu określić to wszystko, co określił przy nucie poprzedniej.

Jednocześnie, określając nazwę nuty następnej, porównywa odległość obu; określając aplikaturę drugiej nuty, porównywa ją z aplikaturą pierwszej; toż samo wykonywa w stosunku do ich wartości itd.



Tak tedy widzimy, że w najprostszym nawet akcie jest zamknięta suma skomplikowanych działań i że syntezy nie można uważać za zupełnie wolną od pewnej części analizy. Idźmy dalej. Wyobraźmy sobie, że uczeń ma wykonać dwie nuty już nie jedną, lecz obiema rękami, i cóż wtedy? Wtedy zadanie ucznia naturalnie utrudnia się jeszcze bardziej; a zwiększając stopniowo ilość nut, przenosząc je z jednej ręki do drugiej, komplikując ugrupowanie taktu, wprowadzając pauzy, wzbogacając aplikaturę i t. d., równolegle do tego zmuszeni będziemy pociągać do współdziałania i rozwoju te zdolności, z których uczeń może skorzystać dla osiągnięcia tego najbliższego celu.

Przedewszystkiem, zanim przystąpimy do nauki systemu nut, winniśmy zapoznać ucznia zapomocą odpowiednich ćwiczeń z prawidłowem użytkowaniem funkcji ruchowych. Jeżeli przytem ćwiczenia te przychodzą z trudem, jeżeli proces osiągnięcia równego uderzenia przekracza granice zwykłego trwania, to nie należy czekać na moment osiągnięcia celu.

W pogoni za równem uderzeniem stracimy zbyt wiele czasu i nie zdołamy odzyskać go w znaczeniu rozwoju innych zdolności, potrzebnych uczniowi, i dlatego można, pozostawiwszy czasowi wykończenie jednego, przejść do nauki innego.

Już podczas procesu przyswajania sobie funkcji ruchowych grały niemałą rolę uwaga, słuch, wzrok i dotyk, nie mówiąc już o tych wszystkich zdolnościach, które podlegają sferze naszego duchowego jestestwa. Lecz kojarzenie wszystkich tych zdolności wyrazi się jeszcze dobitniej, jeżeli uwaga ucznia skieruje się nietylko ku kontrolowaniu funkcji ruchowych, lecz jeżeli jednocześnie zwrócona zostanie na to wszystko, co jest nakreślone na papierze nutowym. Ponieważ w danym wypadku uwaga musi być skierowana na dwa fronty, t.j. z jednej strony ku prawidłowości ruchów, a z drugiej ku wykonaniu tego, co wydrukowane jest w nutach, przeto nauczyciel powinien stworzyć dla ucznia takie warunki, przy których ta podwójna praca uwagi odbywałaby się z powodzeniem. Lecz, ażeby rezultat był dodatni, nie powinno się przeszkadzać prawidłowemu jej przebiegowi przez nadmierne nagromadzenie żądań.

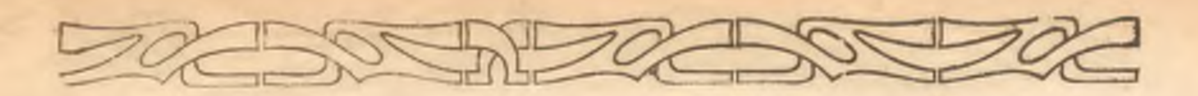
Im mniej żądań będziemy stawiali uwadze, tem prędzej ona im odpowie; im mniejszą będzie liczba objektów, z któremi uwaga będzie miała do czynienia, tem więcej będzie szans na jejześrodkowanie. Dlatego należy postępować w ten sposób. Pokazujemy uczniowi niektóre sposoby ruchów i jednocześnie z tem, jak się uczy tych prymitywnych ruchów, zaznajamiamy go, żeby nie tracić czasu, z nazwą nut i z ich rozmieszczeniem na klawiaturze. Teraz następuje czas zapoznania ucznia ze sposobem notacji dźwięków na pięciolinji. Ale tu niema potrzeby wykładać mu szczegółowo sekretu tego systemu, wystarczy wyjaśnić mu dwie lub trzy jego nuty.

A więc dwie lub trzy nuty — nie więcej! Teraz sumujmy jedno z drugiem: postarajmy się, aby uczeń, śledząc system nut, jednocześnie umiał bacznie uważać na prawidłowość funkcji ruchowych. Będziemy dodawali następnie po jednej nucie, dopóki nie dojdziemy do wykonania pięciu nut. Od tej chwili ruchy automatyzują się coraz bardziej i uwaga zaczyna zwracać się więcej w kierunku systemu nutowego.

Teraz baczyć należy, aby materjał był dobrany w taki sposób, by nie przerastał sił ucznia, by nie przechodzić do uczenia się nowych rzeczy, dopóki dokładnie nie zostały przyswojone poprzednie, a dla uniknięcia grożącej monotonji, trzeba dawać to samo, lecz zaprawione innym sosem, niech uczniowi stare wydaje się czemś nowem; w rzeczywistości trzeba zmieniać tylko kolejność nut, a ich istotę, obleczoną w inną szatę, zostawić nietkniętą. Tak postępując, nie naruszymy psychologicznego prawa o konieczności częstej zmiany wrażeń, a jednocześnie damy uczniowi możność doskonałego przyswojenia sobie tego, co przeszedł.

A kiedy uczeń istotnie będzie miał do czynienia z czemś nowem, to należy z kolei to nowe stosować tak, aby w niem było więcej starego, niż nowego. Wszystko powinno odbywać się według prawa ścisłej stopniowości: żadnych skoków, jaskrawych przejść, ani śpiesznego posuwania się naprzód.

Jeśli uczeń w najbliższej przyszłości zająć się ma wykonaniem jakichś urywków muzycznych w zakresie pięciu nut, to niema zgoła potrzeby obarczać go ćwiczeniami choćby np. na podkładanie pierwszego palca, albowiem to mu się przydać



może dopiero w przyszłości, t.j. nie w danej chwili, ale kiedyś później, przy nauce gam lub figuracji gamowych.

Zwiększenie stawianych uczniowi wymagań powinno iść równolegle do samego materjału nauki. Następuje chwila, kiedy uczeń ma już do czynienia z obu rękami i z większą ilością nut, z bardziej złożoną aplikaturą, urozmaiconym rytmem, kiedy już zaczyna się wprowadzać frazowanie, artykulację i t. d.

Dotychczas nie mieliśmy potrzeby uciekać się do rozwoju słuchu i oczu w tym kierunku; dopiero teraz musimy zająć się rozwijaniem nietylko tak zw. słuchu intonacyjnego, uzdolnionego do pochwytywania i rozpoznawania odległości dźwięków i ich nazw, ale i takiego słuchu, któryby pozwalał określić stopniowanie siły dźwięków, ich brzmienia, kolorytu i t. d.

Nie powinniśmy tedy myśleć narazie o dalszej przyszłości i zostawiając na uboczu troskę o rozwój zdolności, mogących się nam przydać później, powinniśmy rozwijać tylko te, które potrzebne są w danej chwili. Przytem może nam się też wydawać, że niektóre zdolności rozwijają się, jakby niezależnie od pozostałych np. zdolność ruchu. Ale już przedtem zaznaczyłem i teraz powtarzam, że ta niezależność jest tylko pozorną. Najpierwotniejszy ruch wymaga pierwiastka świadomości i tylko wtedy, gdy świadome zamienia się w przyzwyczajenie, ruch staje się automatyczny. W ten sposób o jakiejś oddzielnej, odosobnionej pracy nie może być mowy. W każdej pracy uczestniczy pewna grupa czynników i im praca bardziej jest złożona, tem jest większa liczba tych czynników. Dlatego powinniśmy zawczasu starać się nie ograniczać liczby uczestników pracy i przyzwyczajać do wspólnej zbiorowej pracy, pamiętając o tem, że ilość tych biorących udział czynników wzrasta proporcjonalnie do złożoności samej pracy.

Już od samego początku budujemy jakby niewielki, o ograniczonej ilości boków, wielokąt. Stopniowo powiększamy ilość boków i przedłużamy ich rozmiary, dopóki większy wielokąt nie opisze mniejszego. Czyli, mówiąc inaczej, dochodzimy do tak zw. systemu współśrodkowego (koncentrycznego). Przedłużamy promienie zdolności i przez to powiększamy krąg wiadomości. I co otrzymujemy w tym wypadku? Otrzymujemy szereg fortepianistów, różniących się tylko skalą rozwoju, ale w istocie jednakowo sharmonizowanych. Różnica polega na tem, że młodsi jeszcze nie wszystko wykorzystali, jakkolwiek to, co już zdobyli, doprowadzone zostało do pewnego stopnia zrównoważenia, i przyszłość musi tylko wykończyć to, co już jest na drodze do wykończenia.

W ten sposób stworzymy nie takiego pianistę, którego jedne zdolności pochłaniają inne, lecz takiego, który przedstawia jakąś harmonijną całość. Wówczas przejdą do historji takie zjawiska jak np. doskonały słuch obok nierozwiniętego wzroku; wniknięcie w treść wykonywanego utworu i nieumiejętność czytania nut; dobry wzrok i ucho obok słabej pamięci i lichej techniki i t. d.; trudno wszystko wyliczyć.

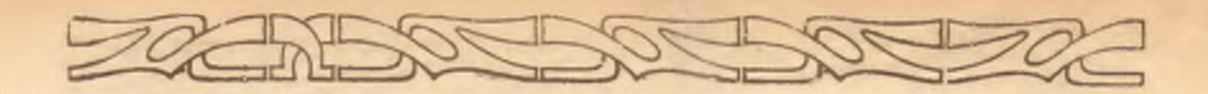
Dążąc do wszechstronnego rozwoju zdolności, wprowadzimy do dziedziny nauki gry fortepianowej pierwiastki ogólno-wychowawczego znaczenia, i wówczas gra na fortepianie nie będzie uważana za zwykłe przepędzenie czasu, ogłupiająco działające zarówno na grającego, jak na jego otoczenie.

W takich warunkach nauka nie wyda się uczniowi zbyt trudną. Interesować go będzie sam proces pracy, i nauczyciel nie będzie zmuszony uciekać się do sztucznego wzbudzania zainteresowań niegodnemi sztuki środkami.

Trzeba nauczyć dziecko znajdowania przyjemności w samym procesie pracy, a nie w jakichś podrzędnych akcesorjach. Ale to da się osiągnąć dopiero wtedy, gdy coraz częściej czuć się będzie *zwycięzcą*, jeśli przeszkody na drodze jego będą tego rodzaju, że je bez wielkich wysiłków będzie mógł usunąć; a do tego trzeba koniecznie pamiętać o wykonaniu prawa bezwzględnej stopniowości i zapomnieć o systemie skoków i nagłych przejść.

Wielkiem zadaniem wychowania jest *stworzyć sobie przyjaciela, a nie wroga z naszego systemu nerwowego.* Osiągnąć to, to znaczy skapitalizować nasze zdobycze i już potem żyć spokojnie z renty.

Powinniśmy od najmłodszych lat przyswoić sobie jaknajwięcej pożytecznych czynności i wystrzegać się, jak ognia, zakorzenienia się w nas złych nawyków.



Zarzucą mi może, że zasady te mogą się przydać w zastosowaniu do tych, którzy dopiero zabierają się do gry fortepianowej, a więc do początkujących, ale co robić z tymi, którzy już dostali się do paszczy złej metody i, podległszy jej wpływom, zdążyli nabrać wiele szkodliwych przyzwyczajeń?

Riemann jest za stopniowem wykorzenianiem złych nałogów. Jeżeli np. uczeń przywykł do źle wykonywanej czynności mięśni palcowych, i wskutek tego trudna dlań jest gra wiązana, tak zw. legato, to dla usunięcia tej wady Riemann poleca taki sposób leczenia.

Jeżeli uczeń czuje naprężenie w stawie napiąstkowym, albo, przeciwnie, jeśli mięśnie tego stawu pozbawione są niezbędnej dozy sprężystości, jeśli uczeń wykazuje brak siły lub poczucia taktu, to dla usunięcia tych wszystkich wad Riemann posiada cały zapas sposobów i recept i przypuszcza, że prawidłowe zastosowanie tych sposobów może skutecznie wykorzenić nabyte przez lata całe złe przyzwyczajenia.

Jakkolwiek śmiałem wydawać się może moje twierdzenie, jednakże muszę wyznać, że mojem zdaniem, środki polecane przez Riemanna uważam jedynie za paljatywy.

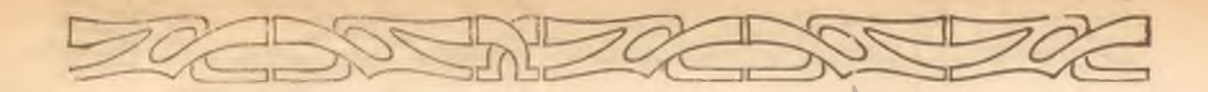
Radykalny sposób wykorzenienia złych nałogów polega nie na *stopniowem* ich *usuwaniu,* ale na nagłem przerwaniu czynności dawnych i stopniowem nabywaniu nowych. Oto co pisze o tem James: „Powinniśmy wystrzegać się poddawania woli naszej zbyt silnemu doświadczeniu, przez zadanie silnego ciosu nałogowi odrazu, ale, *jeśli chory jest w stanie znieść to doświadczenie,* to zarówno przy odzwyczajaniu od jakiejś namiętności np. morfinizmu, jak zwyczajnie przy zmianie godzin wstawania lub zajęć, najlepiej ulec odrazu silnemu choćby cierpieniu, a potem zniósłszy je, odzyskać spokój duszy. Zdumiewające jest, — dodaje James,—jak szybko znika zła skłonność, gdy pozbawiona jest możności przejawiania się". Ucznia trzeba cofnąć do pierwocin nauki, zaczynając budowę odnowa. Ażeby chory był w stanie przenieść doświadczenie, nauczyciel musi zawsze liczyć się ze stanem psychicznym ucznia i starać się wpłynąć nań w taki sposób, aby to doświadczenie nie wydawało się zbyt trudnem do zniesienia.

Taki sposób działania — cofnięcie do pierwotnego stadjum — należy uważać za radykalny a zarazem mniej długotrwały, niżby to się napozór mogło zdawać. Pomyślny wynik w takich razach jest zapewniony: uczeń, zarzucając odrazu swój poprzedni sposób uczenia, stopniowo wdraża się w nowy tryb nauki, nabywa nowe przyzwyczajenia i z nowej strony bierze się do wykonania. Przytem to, co dotyczas było niewytłumaczone, staje się naraz zrozumiałe i w innem oświetleniu: czego nie umiał, tego się teraz uczy, a co było w nim dobrego, to i tak pozostaje nietknięte i, jeżeli procent tego dobrego jest znaczny, to równolegle do tego skraca się proces nabywania nowych przyzwyczajeń.

A teraz streszczam to, co powiedziałem powyżej.

Jedni uważają wszystkie metody za dobre i celowe, inni nie uznają żadnych metod. Uważać za dobre wszystkie metody — to decydować się na czyn szalony, z drugiej strony — absurdem byłoby mniemać, że można się obejść zupełnie bez metody. Stworzenie jednej powszechnej metody jest niemożliwe i niepożądane, albowiem metoda powinna zmieniać się stosownie do zmian, zachodzących w ogólnym składzie życia. Z drugiej strony nie można i niepożądane jest stworzyć tyle metod, ilu uczniów.

Wyjście znaleźć można w stworzeniu takiej metody, która poza indywidualnemi różnicami uczniów brałaby w rachubę i ich podobieństwa. Podobieństw tych szukać należy przedewszystkiem w dziedzinie funkcji ruchowych uczących się gry fortepianowej. Proces tych funkcji uwarunkowany jest prawem dwoistości, prawem równowagi i harmonji. Ale prawo to rozciąga swój wpływ na wszystkie procesy życiowe człowieka, więc podlegać mu powinny nietylko funkcje ruchowe uczących się grać na fortepianie, lecz i cała działalność psycho-fizyczna ich organizmu — stąd dochodzimy do postulatu zespolenia ciała z duchem. Zgodnie z tem, rozwój techniki nie powinien wyprzedzać rozwoju poczucia muzycznego i odwrotnie — rozwój tegoż nie może iść przed tamtym.



Oba te czynniki powinny rozwijać się zgodnie z prawem równowagi, tembardziej, że, jak świadomość wpływa dodatnio na technikę, tak znów ruchy mięśniowe również wpływają korzystnie na rozwój świadomości.

Ale prawo harmonji trzeba pojmować nietylko jako zlanie się ducha z ciałem, lecz i jako ustalenie równowagi zdolności w granicach każdego z nich oddzielnie. Urzeczywistnienie tych zasad okaże się możliwe jedynie w tym wypadku, jeśli założenia metody muzycznej będą w zgodzie z postulatami ogólnych metod nauczania, a nie będą stały na uboczu.

Guyau sprowadza całe zagadnienie do trzech punktów, Rubakin do czterech. Zadośćuczynić tym wymogom uczonych pedagogja fortepianowa będzie mogła tylko wówczas, gdy przyjmie syntetyczny sposób wykładu i oprze się na koncentrycznym prowadzeniu nauczania. Wtedy zdolności uczniów rozwijać się będą harmonijnie i dzięki dobroczynnemu wpływowi tej harmonji uniknie się niebezpieczeństwa rozdwojenia między duchem a ciałem i nie zostanie naruszona równowaga w granicach każdej z tych dziedzin oddzielnie.

---

MATEUSZ GLIŃSKI.

# Szkice z dziejów sztuki kapelmistrzowskiej.

## SZKIC PIERWSZY.

### Dzieje systemów kapelmistrzowskich.

*(Ciąg dalszy).*

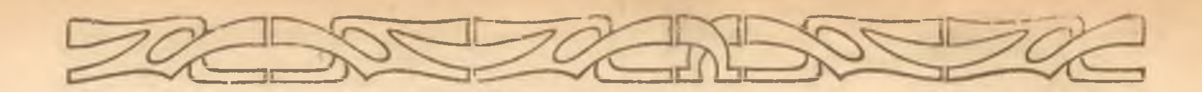
W miarę rozwoju pierwiastka melodyjnego i wzrastających trudności odtworzenia nieuwiecznionej na piśmie, lecz przekazywanej tylko ustnie pieśni ludowej, zasada mnemotechniczna została przez praktykę muzyczną wysunięta na plan pierwszy. W sztuce kapelmistrzowskiej narodów klasycznych znalazła ona szerokie pole do dalszego rozwoju, a sztuka dyrygowania zapomocą umówionych poruszeń ciała przekształciła się w skomplikowaną naukę *cheironomji.*

Sztuka muzykalnych poruszeń ciała dostąpiła w starożytnej Grecji szerokiego rozpowszechnienia. Pierwotnie była ona nierozłącznie związana z muzyką, ale rychło wysunęła się ona z koła środków posiłkowych, stosowanych w praktyce sztuki muzycznej, i stała się sztuką samodzielną, niezależną od sztuki i teatru. W tem znaczeniu terminu „cheironomja“ używał już Ksenofanes. „Kiedym wrócił do domu, — pisze on, — nie tańczyłem, gdyż tego się nigdy nie uczyłem, ale cheironomizowałem, albowiem to robić potrafię“ *). Wyzwoliwszy się od muzyki, cheironomja stała się podstawą sztuki mimicznej

Głównym powodem regresu w dziedzinie praktyki kapelmistrzowskiej były właściwości muzyki greckiej. Znamienną jej odrębnością od muzyki narodów wschodnich była łączność wszystkich postaci sztuki i zależność muzyki od słowa. Muzyka, symbolizowana rysunkiem melodji z rytmicznym akompanjamentem, miała za cel uzupełnienie i ilustrację tekstu, pełniąc w stosunku do niego rolę służebną. Melodja powstawała z akcentów wzmocnionych mowy recytowanej i była odbiciem właściwości wersyfikacyjnych tekstu.

---

*) Patrz J. Pollux (Polydeukes), Julii Pollucis Onomasticon (wyd. Bekker 1846). Szczegółowo o greckiej cheironomji i jej stosunku do sztuki mimicznej: O. Fleischer, dzieło cyt. I i Schüneman, dz. cyt. 3. W praktyce kapelmistrzowskiej stosowano ją rzadko. Kwintyljan pisał: „Maior tamen illic licentia est, ubi tempora etiam animo metiuntur et digitorum ictu intervalla signant“ (M. Fabii Quintiliani De institutione oratoria libri XII (wyd. Gessner, 1738).



Zależność melodji od budowy metrycznej tekstu, będącego jej podstawą, podniosła pierwiastek rytmiczny, który znowu zyskał znaczenie czynnika najważniejszego. W związku z tem, główną zasadą sztuki kapelmistrzowskiej Greków było wybijanie taktu, cheironomja zaś doznała słabego zastosowania w praktyce. Dyrygent zespołu śpiewaczego wybijał takt, uderzając w dłonie albo tupając nogą, t. j. posługując się dawnemi sposobami, znanemi już w czasach odległych kultury pierwotnej.

Głównym terenem rozwoju sztuki kapelmistrzowskiej był teatr grecki. W tragedji greckiej chór pełnił rolę jednej z głównych postaci; był on idealnym rzecznikiem widzów, „głosem ludu“; miejsce, które zajmował chór, t. zw. timele znajdowało się w samym środku sali, w punkcie przecięcia się wszystkich promieni okrągłego budynku. Przywódca chóru — koryfeusz — był dyrygentem jego i zespołu instrumentowego, stosowanego często w celu towarzyszenia głosom. Zajmował on specjalne miejsce, na podjum i zaznaczał rytm dźwięcznemi uderzeniami podeszwy, okutej żelazem; podawał ton śpiewakom, podczas zaś wykonania śpiewał na czele chóru. Obowiązki dyrygenta łączyły się u niego z obowiązkami reżysera. W życiu powszednim stosowane były te same metody kapelmistrzowskie. Grający na flecie lub śpiewający wybijał takt uderzeniem nogi i tylko niekiedy stosował ruchy rąk.

Wszystkie metody narodów klasycznych przeszły do praktyki muzycznej średniowiecza.

Sztuka kapelmistrzowska pierwszych stuleci ery chrześcijańskiej rozwijała się w ciszy klasztorów; dyrygowanie było częścią ceremonji kościelnej.

We wzorowej Schola Cantorum, zapoczątkowanej przez Grzegorza Wielkiego w Rzymie, tworzono kanony do wykonywania chorałów, podstawy liturgji kościelnej. Z tego ośrodka muzyki kościelnej rozjeżdżali się po świecie krzewiciele tradycji kościelnych; zaznajamiali oni klasztory z temi sposobami wykonywania chorałów, które były wypracowywane w Rzymie. Kienle przytacza cytatę z kroniki kościelnej, która wspomina o takim mistrzu śpiewu kościelnego. Kronika opisuje nabożeństwo w jednym z klasztorów owoczesnych. „Pośrodku chóru wprost tronu królewskiego stał mnich, nauczony chorałów w S. Gallen *).

Kiedy szykował się do rozpoczęcia sekwencji, wtedy na dowód wyjątkowego dlań szacunku, trzej biskupi w szatach uroczystych zeszli do chóru, by razem z nim śpiewać chorał“.

W w. VIII ukazała się pierwsza notacja, nadająca się do rozwoju dalszego. Był to system neum. W ciągu kilku stuleci notacja ta wytworzyła wiele smutnych objawów w życiu muzycznem. Neumy nie dawały dokładnego oznaczenia wysokości i wartości rytmicznej dźwięków; były one tylko graficznem utrwaleniem rysunku melodyjnego, dającem słabe pojęcie o melodji. Skutkiem tego w praktyce muzycznej powstała znaczna niejednolitość w wykonywaniu chorałów.

Tradycje szkoły rzymskiej stopniowo szły w niepamięć. Według słów Jana Cotto'na, żyjącego w w. XI, w tym czasie istniało tyle sposobów wykonywania każdego chorału, wielu było śpiewaków, i, jeżeli jeden mówił: „mnie tak nauczył mistrz Trudo“, to inny mu odpowiadał: „a ja tak śpiewam, jak mnie nauczył mistrz Albin“, trzeci jeszcze dodawał: „a mój nauczyciel Salomon śpiewa to zupełnie inaczej“. „A w istocie nikt z nich nie wiedział, jakie interwale są oznaczone przez neumy“,— pisze Cotto **).

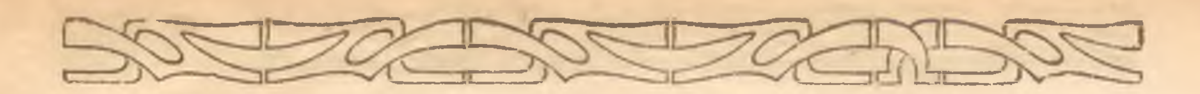
Głównymi hodowcami tradycji śpiewaczych byli przeorowie klasztorów, opaci i biskupi, zaś obowiązki dyrygenta powierzano oddawna specjalnemu, najwięcej umiejącemu śpiewakowi. Obowiązki te przez długi czas łączyły się z obowiązkami ceremonji religijnej.

Hierarchiczny ustrój duchowieństwa średniowiecznego wytworzył całą tablicę rang w tej dziedzinie. Główny dyrygent nazywał się w rzymskiej Schola Cantorum primiceriusem, w S. Gallen, w Medjolanie i innych kościołach — kantorem, magistrem,

---

*) *Anselm Schubiger*. Die Sängerschule St. Gallens. Por. *Gerbert*. De cantu et musica sacra, a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus. I., S. 320.

**) Patrz *Gerbert* „Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum“. 1784. II. S. 258. W innem miejscu *Cotto* pisze: „Tot fiunt divisationes canendi, quot sunt in mundo magistri. Por. *Schünemann* op. cit. 27.



później procentorem. Jego bezpośrednimi pomocnikami byli secundicerius, tertius, quartus, a w Kościele Wschodnim 7 djakonów. Według orzeczenia Grzegorza Wielkiego, dyrygent, niezależnie od swego stopnia duchownego, doznawał wielkiego szacunku. Nosił on specjalny emblemat swej godności — wielką i ciężką laskę, wyrabianą w klasztorach bogatych ze złota, srebra i kości słoniowej. Nazywała się królewską laską (Virga regia), a podczas nabożeństwa primicerius trzymał na widoku ten symbol swej władzy.

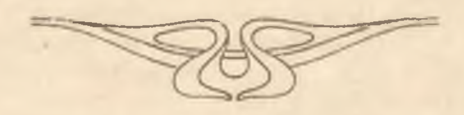
Większość utworów tego czasu, opisując szczegółowo praktykę muzyczną średniowiecza, nazywa cheironomję klasyczną główną podstawą metod kapelmistrzowskich w muzyce wokalnej i instrumentalnej. Kronika w. XI tak opisuje dyrygowanie chorałem gregorjańskim. „Unus magister in medio stat sacris vestibus indutus qui dicitur cheronomica, sinistra manu baculum episcopi vel abbati tenens quasi accepta ab eo potestate *) dextra manu ursum tenens ut omnes ibi aspiciant et ille per studium artis neumarum casibus demonstrat" **).

Cheironomja była środkiem, najbardziej odpowiadającym rytmicznej budowie chorału. Według świadectwa Kienlego cheironomja nawet w naszych czasach wprost jest konieczna przy studjowaniu lub wykonywaniu chorałów średniowiecznych, gdyż „wypływa ona z istoty muzyki kościelnej wieków średnich". Dyrygent średniowiecznej muzyki kościelnej był obowiązany wyłącznie ruchami rąk ilustrować „kapryśne przejścia sekwencji" (meditari manu, manum ad modulos sequentiae piquendos levare, incitare manu) ***).

Metody cheironomiczne średniowiecza różniły się od cheironomji starogreckiej większem urozmaiceniem. Oto jak opisuje praktykę kapelmistrzowską owego czasu Kienle: „Płynnie i miarowo zakreśla ręka powolny (mittlere, mässige) ruch, zręcznie i szybko ilustruje prędko przechodzące basy, namiętnie i wysoko symbolizuje napięcie melodji, wolno i uroczyście spada ręka przy wykonywaniu muzyki zamierającej, słabnącej w swem dążeniu, delikatnie i miękko wyraża ona głębokie dźwięki modlitwy; tu ręka wolno i uroczyście wznosi się, tu znowu się nagle prostuje i unosi się na mgnienie w górę ****).

Według świadectwa Goara, nietylko melodje, ale i modulacje były zaznaczane przez rozmaite ruchy prawej ręki i przez palce zaginane bądź całkowicie, bądź jedynie do połowy *****).

*(D. c. n.)*



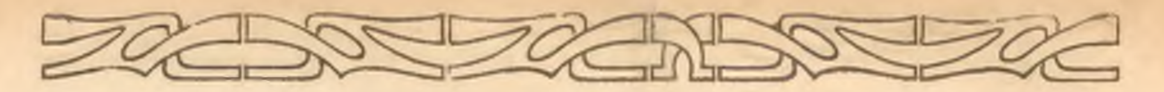
*) *Kienle* wyjaśnia: Weil er von ihnen eine Amstgewalt hat". Patrz. *Ambrosius Kienle.* „Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangschöre" w Vierteljahrsheft f. Musikwissenschaft, 1885.

**) Cytowane z kroniki anonimowej o liturgji w kościele Monte Cassino. Por. *Gerbert.* De cantu et musica sacra 1. S. 301.

***) Aelredus (w. XII) pisze: „Interim hisrionicis quibusdam gestibus totum corpus agitatur (a cantoribus) torguentur labia, rotant, ludunt humeri, et ad singulas quasque notas digitorum flexus respondent"

****) W innem miejscu cyt. pr. Kienle pisze o cheiron. średniow.: „...fein elegant, typisch, für gleiche Formeln identisch auf einigen fundamentalen Gesten basirend und doch frei genug um auf jeden geistigen Impuls des Sangers mit einer stärkeren oder schwächeren Markirung zu antworten"

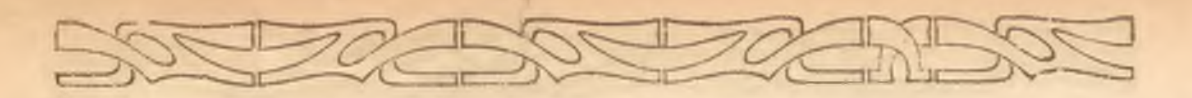
*****) *Goar.* Euchologium graecum. Por. Peter Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen. S. 16.



# Z ŻAŁOBNEJ KARTY.

**Henryk Jarecki**. We Lwowie zmarł 18 grudnia r. ub. jeden z sędziwszych kompozytorów polskich Henryk Jarecki, urodzony w roku 1846 w Warszawie, gdzie kształcił się pod kierunkiem Moniuszki. Zmarły od roku 1872 do 1900 był na stanowisku kapelmistrza opery lwowskiej, uzyskawszy przedtem nagrodę (1872 r.) Tow. Muz. za sonatę wiolonczelową oraz za „Psalm“ do słów Kochanowskiego na chór mieszany. Jako kapelmistrz opery lwowskiej, szczepił Jarecki wsród publiczności zamiłowanie do muzyki poważnej i wzbogacił literaturę muzyczną dziełami przeważnie operowemi, z których większość ujrzała światło kinkietów w operze lwowskiej. Należą do nich jednoaktowa opera do słów Fredry: „Nocleg w Apeninach“ (1876), 4 aktowa „Mindowe“ (1880) według dramatu Słowackiego, „Jadwiga, królowa polska“ (1886), do której libretto napisał sam Jarecki na podstawie dramatu Szujskiego, „Barbara Radziwiłłówna“ (1893) i „Powrót taty“ (1897). Dorobek twórczy Jareckiego uzupełniają niewystawione opery: „List żelazny“ (w 5 aktach) napisany na tle utworu dramatycznego Małeckiego, „Wanda“ do słów Bełzy, operetka „Nowy Donkiszot“, muzyka do dramatów Słowackiego „Balladyna“ i „Lilla Weneda“, balladę „Hugo“ (głosy solowe, chór i orkiestrę), muzyka do „Odprawy posłów greckich“ (1884), muzyka do dramata „Powstanie w Hercegowinie“, obraz symfoniczny „Święto majowe“ (orkiestra i chóry), dwa psalmy na głosy męskie z orkiestrą, balladę „Śpiewak zwycięzca“ (na chór męski), kolendę „Anioł pasterzom mówił“ (chór mięszany i orkiestra), oraz mnóstwo pieśni na chóry i głos solowy.

**Cezar Cui**. W końcu r. ub zmarł w Petersburgu sędziwy kompozytor rosyjski Cezary Cui. Zmarły przyszedł na świat w Wilnie w r. 1835 i tam pobierał początkowo nauki. Ojciec jego, oficer gwardji napoleońskiej, po r. 1812 osiadł na Litwie (był profesorem języka francuskiego w gimnazjum rządowem w Wilnie) i pojął za żonę polkę, Julję Guncewiczównę. Na talent młodego chłopca zwrócił baczną uwagę Stanisław Moniuszko i udzielał mu bezpłatnie w ciągu pół roku wiadomości z dziedziny muzyki. Na życzenie rodziców przyszły kompozytor poświęcił się inżynierji wojskowej, i po ukończeniu nauk zajął wybitne miejsce w hierarchji państwowej. Obowiązki służbowe (ostatnio profesor fortyfikacji w randze inżyniera gienerał-lejtenanta) nie przeszkadzały mu w pracy nad muzyką. Wszystko jednak, do czego doszedł jako kompozytor, zawdzięcza samemu sobie. Oprócz bowiem Moniuszki, nie miał żadnego nauczyciela-teoretyka. Na dalszy rozwój muzyczny zmarłego mieli wpływ: Dargomyżski i Bałakirew, w twórczości jednak kompozytorskiej Cui najwięcej jest obowiązany własnemu doświadczeniu. Na dorobek twórczy zasłużonego muzyka składa się blizko 100 opusów w tej liczbie kilkanaście oper („Niewolnik kaukaski“, „Angello“, „Ratclif“, „Le Flibustier“, „Mamzelle Fifi“ i in.), przeszło 200 pieśni. Dział muzyki instrumentalnej i kameralnej przedstawia się ubogo. Jakkolwiek Cui pracował przeważnie dla muzyki rosyjskiej, napisał także sporą liczbę pieśni do tekstów polskich (w tej liczbie muzykę do 4 sonetów Mickiewicza). Jako krytyk muzyczny, zamieszczał prace większych i mniejszych rozmiarów (do 750) zarówno w prasie rosyjskiej, jak i zagranicznej („Revue et Gazette Musicale de Paris“, „La Monde Artiste“, „L'Art Musical“, „Le Menestrel“, „L'Independance Belge“, „Guide Musicale“ i „L'Art“. W pierwszym okresie pracy na tem polu stawał w obronie „nowej szkoły rosyjskiej“ do której należał. Był wrogiem rutyny; rąbał piórem konserwatorja, nie uznawał Mendelssohna; zmniejszał powagę klasyków (zwłaszcza starszych), robiąc jedynie wyjątek dla Beethovena; względem Wagnera był usposobiony wrogo, pod koniec stał się bardziej komromisowy. Propagował w Rosji Schumanna, Schuberta, Berlioza, Liszta. Działalność zmarłego jako krytyka, zaszkodziła mu niemało w karjerze kompozytorskiej. W dziełach scenicznych (operach), Cui, w przeciwieństwie do tendencji „noworosyjskiej szkoły“, unikał jakichkolwiek elementów narodowych. Libretto o charakterze nawskroś tragicznym najbardziej odpowiadało jego duszy. Formy oper, jak i sam styl muzyki zmarłego są swobodne; kompozytor lubuje się w melodeklamacjach;



harmonje śmiałe i bogate, melodja jasna w konturach, nieraz tylko zbyt słodka; momenty liryczne oddane są wspaniale, nie można jednak tego powiedzieć o miejscach dramatycznych; pomysły rytmiczne nie zawsze dostatecznie urozmaicone i mało energiczne. Instrumentacja jest jedną ze słabych stronic w twórczości zmarłego. Mistrzem jest w kompozycjach mniejszych rozmiarów, a przedewszystkiem w pieśni solowej. Tu i tam znać wpływy Chopina, Schumanna i Liszta.

**Iwan Knorr.** W okresie wojennym (na początku r. 1916) zmarł w Frankfurcie nad Menem profesor, a od r. 1908 dyrektor tamtejszego konserwatorjum Hocha, Iwan Knorr autor znanego podręcznika „Lehrbuch der Fugenkomposition", który w ostatnich czasach i u nas stał się dość popularny, oraz jednej z lepszych bjografji (w niemieckim języku) o Czajkowskim (Berlin 1900). Knorr należał do wybitnych kontrapunkcistów współczesnych. Jako pedagog, przez odpowiednie ujęcie przedmiotu, potrafił suchą sztukę uczynić interesującą i pouczającą. Niezależnie od tego, jako zwolennik postępu, był gorącym i zarazem umiejętnym propagatorem wszystkiego co nowe i zdrowe.

Poza pracą pedagogiczną Knorr poświęcał się twórczości operowej, pisząc pieśni, dzieła kameralne i chóralne i opery („Wesele", „Dunja", „Przez okno" i in.). Przed objęciem stanowiska w konserwatorjum Hocha w Frankfurcie, był Knorr (1874 — 1883) kierownikiem klas teoretychnych w Charkowie.

**Karol Lecoq.** W październiku ub. r. zmarł w Paryżu Karol Lecoq, jeden z popularniejszych kompozytorów operetkowych.

# Z Filharmonji.

Na koncercie piątkowym 14/II usłyszeliśmy dawno niegrany II-gi koncert fortepianowy Rachmaninowa. Odtwórcą był p. Józef Smidowicz, pjanista o dużej kulturze artystycznej, doskonały interpretator niezwykle ciekawego dzieła Rachmaninowa, dzieła, które jak prawie wszystkie jego utwory, nie zawiera nic nienaturalnego, lub wyszukanego i wolne jest od banalności i tanich efektów. Program orkiestrowy (dyrygował p. Z. Birnbaum) zawierał „Patetyczną" Czajkowskiego i "Mozartianę" tegoż kompozytora.

Koncertem symfonicznym 18/II dyrygował p. Adam Dołżycki, dając na program, obok natchnionych „Odwiecznych pieśni" Karłowicza i Intermezza p. Adamusa, nieznaną dotąd w Warszawie symfonję C-moll Skrjabina. Jako kapelmistrz symfoniczny święcił p. Dołżycki tego dnia prawdziwy tryumf, który nadzwyczaj żywy przybrał wyraz po odegraniu symfonji Skrjabina. Wykonanie symfonji można określic słowami: non plus ultra. Sam zaś utwor robi wrażenie, jakgdyby nie wyszedł z pod pióra Skrjabina, tego Skrjabina goniącego za wymuszoną oryginalnością i wprost dotkniętego chorobą ciągłego wyszukiwania coraz to nowych środków wyrazu, ktoremi naszkicowane jest późniejsze jego dzieło „Ekstaza".

Koncert „Sejmowy" (21/II) miał charakter wieczoru składanego (orkiestra pod dyrekcją p. Młynarskiego, soliści: p. Marja Trąmpczyńska (śpiew), Barcewicz, Melcer). Wyróżniającą była część orkiestrowa, która między innemi zawierała jedno z młodzieńczych dzieł Ludomira Różyckiego „Stańczyka".

Na koncertach popołudniowych niedzielnych kontynuowany był pod dyrekcją p. Birnbauma cykl symfonji Beethovena (III i IV). Na jednym z tych koncertów p. Lewicka wykonała z orkiestrą arję „Ah perfido" Beethovena, na drugim młodociana pianistka p. Kaczorówna odegrała z niezwykłem powodzeniem I-szy koncert Beethovena.



Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54. — Telefon 266-07.